

VEG. SCHAUM. DORN TO DE. ATZEL
O. SUPER. GRAVITATION. STEIL. ST
SCHRITT. SCH WETTER. SP
AFTER SKI STEIL.
PIEGEL JAPAN. TA
PRATRIZE. S
KTOR



Nicole Zepter, geboren 1976, studierte Philosophie und Kunstgeschichte. Sie arbeitet als Chefredakteurin des deutschen Magazins *The Germans* und lebt in Berlin.

KUNST HASSEN

EINE ENTÄUSCHTE LIEBE

NICOLE ZEPTER

TROPEN SACHBUCH

Tropen

www.tropen.de

© 2013 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger GmbH, gegr. 1659, Stuttgart

Alle deutschsprachigen Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Umschlag: Herburg Weiland, München

Abbildungsnachweis Seite 1: © Holger Homann

Gesetzt in den Tropen Studios, Leipzig

Gedruckt und gebunden von CPI – Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-608-50307-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Für Otto

Inhalt

Vorwort 11

Prolog 13

Kunst hassen, weil es die Kunst verdient hat

Moderne Zeiten 23

Kunst ist ein Klischee 44

Ein Gespräch mit dem Kurator und
Museumsdirektor Eugen Blume 53

Kunst hassen, weil es sonst niemand macht

I hate your work 71

Wellness im Museum 79

Kunst hassen, weil sie ein hierarchisches System ist

Geld essen Kunst auf 85

Der Kunstmanager 93

Unter Beobachtung 102

Kunst hassen, weil sie uns an Genie und

Wahnsinn glauben lässt

Wahnwitz und Superlativ 115

Der Künstler – von Beruf Außenseiter 120

Kunst hassen, weil es ein Tabu ist

Die Tradition des Kunsthassens 127

Epilog 133

Literatur 137

Danke 139

KUNST

HASSEN

Vorwort

Es gibt keine Gesellschaft ohne Kunst. Unsere Gesellschaft ist voll von ihr. Es gab noch nie so viele Ausstellungen, Kunstwerke und Künstler. Kunst hat an Quantität, jedoch nicht zwangsläufig auch an Qualität gewonnen. Es war dieses diffuse Gefühl in den Museen und Galerien – ein »Das kann es doch nicht gewesen sein?« – welches den Anlass zu diesem Buch gegeben hat. Es ist ein Verlust der Faszination, eine Langeweile, letztlich eine Enttäuschung, die in den Ausstellungsbesuchen entstand. Es ist die Absicht dieses Buches, dieser enttäuschten Liebe auf den Grund zu gehen. Dabei ist das Buch keiner kulturpessimistischen Parole untergeordnet. Das Gegenteil ist der Fall: Es ist ein Aufruf, endlich wieder eine Haltung zur Kunst zu entwickeln. Als Rezipient, Produzent, Vermittler und Händler.

Dieses Buch ist nicht für Spezialisten, sondern für eine breite Leserschaft geschrieben. Es enthält daher keine Auseinandersetzung mit aktueller, gelehrter Literatur. Die beschriebenen Orte sind einer zufälligen Auswahl geschuldet, wie sie vielleicht auch einem anderen Ausstellungsbesucher widerfahren wäre. Dieses Buch bietet keine Lösungen, sondern die Möglichkeit einer Reflektion. Im besten Falle regt es eine Diskussion an.

Prolog

Wer Kunst liebt, darf Kunst hassen. Alles andere ist verlogen. Doch genau diese Verlogenheit ist das Mittel, das den Kunstbetrieb zusammenhält. Das muss man verstehen: Kunst wird nicht gehasst. Kunst wird eingeordnet, in Referenz gesetzt und mit mehr oder weniger Bedeutung aufgeladen. Die Verlogenheit ist Teil des sozialen Gefüges. Ein Satz wie »Tolle Ausstellung!« auf einer Vernissage ist das Mittel, das genutzt wird, um ins Gespräch oder wieder aus dem Gespräch herauszukommen. Das Plakat mit den Worten »Jeder Event ist ein Diskurs« an der Wand eines Berliner Off-Spaces ist eine Koketterie, die erwartet wird, jedoch keine ehrliche Aussage. Es ist ein Mitmachen, ein Miteinander, das auf eine Aussprache verzichtet. Der kleine Band *I Like Your Work. Art and Etiquette* (Paper Monument) beschreibt den Versuch, diesen Verzicht zu kultivieren. Um dem Titel des Buches gerecht zu werden, fehlt jedoch eine Erweiterung: *I hate your work*.

Das wäre genau die Lösung, um endlich mal wieder mit einem angenehmen Gefühl aus einer Ausstellung zu kommen. Kunst muss mutig sein, um gut zu werden. Sie muss alles riskieren und spielen, um alles wieder verlieren zu können. Kunst muss falsch sein dürfen. Doch wie kann sie das, wenn es falsch nicht gibt? Die Kunst steckt fest in einem tiefen sakralen Horror, gefangen im Irrglauben an das Genie und den Wahnsinn, festgefahren in musealer Architektur und sehr vielen White Cubes. Kunst manifestiert einen kulturellen Wandel, sie maskiert heute

einen Stillstand, einen Markt und lauter Albernheiten. In den meisten Ausstellungen überfällt einen deshalb nicht mehr Begeisterung, sondern stille, diskrete Scham. Langweilige, sich wiederholende Ideen, Kopien von Kopien, zusammengezwimmte Installationen, gekrönt von Textbeschreibungen, die so schlecht sind, dass sie eigentlich schon wieder das Beste an der ganzen Ausstellung sein könnten.

So steht man in einer Berliner Galerie vor einer irgendwo schon einmal gesehenen Aneinanderreihung zusammengeknähter Stoffreste, die mit Strumpfhosen zu einem Zelt gespannt sind. Dann sieht man auf den Presstext und liest: »Dwyers Interesse gilt seit mehreren Jahren dem Okkulten.« Daneben eine Glitzerpapier-Installation. Einer der Reifen aus Silberfolie hat sich gelöst und klebt unter der Decke. Man liest weiter: »Die aktuelle Installation hebt ihr Interesse an Magie und Parallelwelten auf ein neues Niveau.« Wenn man dann in der nächsten Ausstellung vor einer Leinwand steht, die eine Holzhütte im Wald zeigt und liest, »dass innerhalb des Abstrakten eine dürre Landschaft erblüht und eine explizite Zeichensetzung die Darstellung mit allegorischen Referenzen anfüllt, die zum Beispiel auf Gewalt, eine entfremdete und emotional losgelöste Jugend, die Psychoanalyse, Träume oder die Philosophie der Frankfurter Schule (Fromm, Adorno) sowie das Unheimliche anspielen«, dann fragt man sich, wie viel Dummheit und Arroganz hinter diesen Worthülsen stecken muss.

Wenn Ausstellungshäuser wie die Deichtorhallen in Hamburg sich mit den Einkäufen der Sammlerin Julia Stoschek zu einer Supermarktästhetik hinreißen lassen, in der der Besucher weder sein eigenes, noch irgendein Wort

in den Videos, noch die Idee der Ausstellung versteht und es kurz danach mit dem White Bouncy Castle krönt, einer Hüpfburg, in der man nun einmal ganz gut hüpfen kann, die Ausstellungstexte aber verseucht sind von Superlativen (»das legendäre White Bouncy Castle«, »größte Hüpfburg der Welt«, »des führenden Choreographen weltweit«), dann kann es lächerlicher und inhaltsleerer nicht werden. Wenn man durch die Räume des Hamburger Bahnhofs läuft und sich in den Beuys-Räumen fragt, ob Beuys bei dem Anblick auch so traurig gewesen wäre, dann stimmt es hinten und vorne nicht mehr. Und wenn einem dann noch auf der documenta 12, der vorletzten, die schlampig »kuratierte« Aufhäufung von Kunstwerken in den stickig überfüllten Provisorien der Karlsau alle Sinn und Verstand für die Kunst austreibt, dann möchte man dem ganzen Betrieb ein Schild umhängen, auf dem »Please kill me« steht und schreiend davonlaufen.

Es geht aber viel einfacher: Man muss einfach nur dagegen sein. Zunächst einmal schon aus Prinzip, weil man genau dazu eigentlich gar keine Chance hat. Kunst hassen ist ein Tabu. Ein Verrat. Und er kommt in ungelassenen Formen: populistisch, verallgemeinernd, laut und trotzig. Er ist das Produkt einer enttäuschten Liebe. Und er ist eindeutig. Die Zuspitzung einer Ablehnung, die keine Fragen offenlässt. Es gibt im Hass kein vielleicht. Es ist die Pose des Dagegen. Sie hat keine Angst. Vor Niemand. Und dagegen sein ist gut. Gut für die Kunst. Denn Kunsthass ist keine Kunstkritik. Er ist die Kritik an dem Kunstsystem an sich. Der Kunsthass ist das Gegenteil des Laberns was das Zeug hält, in einem Meer von distanzlosen Kritikern, die oft gleichzeitig Künstler, Kuratoren oder mittlerweile sogar Kunsthändler sind. Alles geht, alles ist Kunst, nichts

ist Kunst, die Kunstgeschichte wird ständig umgeschrieben. Und kaum jemand traut sich die Frage zu stellen, was gute Kunst ausmacht. Unerschrocken ist etwas anderes.

Es gab noch nie so viel Kunst wie heute. Noch nie so viele Ausstellungen, Museen und Menschen, die sich für Kunst interessieren. So komplex das System, so groß die Unsicherheit, so einfach kann eine Antwort auf ein Kunstwerk sein: Was für ein Schwachsinn!

Der Kunsthass ist der Kunst und seinem Betrachter zugewandt. Er entspringt einer sensuellen Position, die der Betrachter dem Werk entgegenbringt. Er ist frei von Interpretationen. Häufig übertragen auf den Urheber, den Künstler selbst, dessen Namen man liest, um ihn in Gedanken mit ein paar Böswilligkeiten zu belauern. Er stellt sich gegen die Hierarchie der herrschenden Masse. Anders ausgedrückt: Wenn der Shop das Interessanteste an einem Ausstellungshaus ist, muss das nicht an der nicht vorhandenen Intelligenz des Publikums liegen. Vielleicht liegt es ja an der nicht vorhandenen Intelligenz des Kurators. Denn es ist doch so: Wer Kunst versteht, ist intelligent. Im Umkehrschluss: Wer Kunst nicht versteht, setzt sich dem Verdacht aus, doof zu sein.

Um das Gefühl zumindest in Ausstellungen zu vermindern, funktioniert Kunstvermittlung nach strengen hierarchischen Regeln. Zusammengefasst bedeutet das: Ab jetzt darfst du das über diese Begrifflichkeit verstehen. Statt Kriterien zu schaffen, die eine eigene qualitative Bestimmung zulassen, hält sich der Betrieb an eine klare Hierarchie: Einführung, Katalog, Presstext. Wer es wirklich verstehen möchte, geht in eine Gruppenführung. Das kann böse enden. Es hat einfach etwas sehr Beschämendes, wenn zwanzig Erwachsene vor einem Bild stehen, das ih-

nen mit den Worten »Damit es jetzt nicht zu ernst wird, hat der Künstler das Werk ironisch aufgeladen« kommentiert wird. Besucher einer Ausstellung, die sich der Hierarchie unterwerfen, glauben, nicht über genügend Sachverstand und Kompetenz zu verfügen, die sie befähigen würde, die Ausstellung für sich selbst zu entdecken. Das ist schade und nimmt beiden, der Kunst und ihrem Betrachter, ihren Spaß.

Hierarchie funktioniert natürlich auch weniger subtil. Hinter jeder Museumstür lauert ein: Nicht berühren! Nicht anfassen! Jacke umbinden! Sie könnten eine Waffe mit sich führen! Wenn das so weitergeht, wird es bald wirklich einer tun. Als die Berliner Nationalgalerie im Jahr 2009 Thomas Demand in einer Einzelausstellung zeigte, konkurrierten die fast 40 Fotografien nicht nur mit diversen Filzwänden und Botho Strauß, sondern mindestens mit ebenso vielen Aufsehern. Kunst wird nicht mehr geschützt, sie wird bewacht. Das merkt man besonders dann, wenn man sie nicht so ernst nehmen möchte.

Es gibt in der Kunst keinen Trash, keine Auflistung »der 10 besten schlechtesten Ausstellungen«, so wie es selbstverständlich eine Liste der »10 besten schlechten Filme« gibt. Kunst ist todernst. Selbst wenn man lachend vor einem Werk zusammenbricht, hält man sich reflexartig die Hand vor den Mund. Dem Künstler ist es im Zweifel egal. Aber das System hat nichts davon, nicht ernst genommen zu werden. Es verliert mit jedem Lacher an Kapital. Kapital, das sich aus einer ganz eigenen Wertsteigerung der Anerkennung der Kritik, dem zahlenden Museumspublikum und den richtigen Partygästen zusammensetzt. Wenn diese Kette der Wertschätzung bricht, verliert die Kunst letztlich ihren wichtigsten Maßstab, der am Ende der Kette steht: das Geld.

Denn das, was bewundert wird, was selbst voller Hass bewundert wird (zum Beispiel Provokationen, die wiederum den Preis steigern), ist wertvoll.

Der Ursprung dieses Respekts liegt weit weg, irgendwo dort, wo sich van Gogh das Ohr abgeschnitten hat. Es ist der feste Glaube an das Genie und den Wahnsinn. Ein Glaube, mit dem sich letztlich jedes Werk, jeder Preis und jede Ausstellung rechtfertigen lassen. Die Götzenanbetung beginnt in der Hochschule und endet mit den pilgernden Besuchermassen vor den Museen, die den Platz von Kirche und Fußball eingenommen haben. Der britische Künstler und Sänger Billy Childish, der eine Zeit lang mit Tracey Emin schlief, hat mit dem World Art Hate Day eine Kampagne für den Kunsthass entworfen. Eine Kampagne, die fordert, »mit der Heuchelei des Kunstverständnisses aufzuhören«. Diejenigen, die Kunst nicht hassen können, so Childish, sollten aufhören zu jammern und sich mehr Mühe geben. Für ihn sind Galerien »Vernichtungslager der Kunst«.

Das System ist komplex, man kann es trotzdem auf Gagosian oder Saatchi reduzieren. Besonders dann, wenn es Saatchi selbst ist, der der Kunst mit seiner Show »School of Saatchi«, in der der nächste Superkünstler gefunden wurde, ihren Trash gibt. Damit wird auch die Überhöhung eines Künstlers auf ganz neuer plakativer Ebene mit seiner Erniedrigung gleichgesetzt. Er ist nicht mehr als ein Teil seines Marktes. Auch wenn ein verträumter Rest sich einredet, dass dem nicht so sei und die Kunst sich neue Distributionswege sucht, neue Off-Spaces oder neue Ideale. Es ist eine Günstlingsgesellschaft. Wer nicht mitläuft, ist raus. So produzieren Künstler weiter für Anlässe. Für Messen, Sammler, Ausstellungsräume. Und können sich sicher

sein, dass sie, zumindest auf der Messe, ihr Lorbeerkränzchen abbekommen.

Hinter dem Kunsthass steht die Frage, was bildende Kunst heute leisten kann. Er greift in die verlegenen Diskussionen ein, in der viele wissen, was sie nicht sagen dürfen und die Antworten außen vor lassen. Mit dieser Art von Austausch wird sich das System totrocken. Sicher zunächst auf gesellschaftlicher Ebene, auf der es jetzt schon langweilig wird. Es ist das Bild eines Partypublikums, das sich, wie auf vielen anderen Partys auch, lächelnd »Ich hasse dich« ins Ohr flüstert. Kunsthass aber geht direkt an die Wurzel des Übels – an den falschen Respekt, der das Gerüst trägt. Es ist jedem Menschen zu wünschen, sich selbst die Befähigung zur Kritik und deren Aussprache anzueignen, um sich weder maßregeln noch manipulieren zu lassen. Das Schöne am Kunsthass ist, dass er so sehr vom Tabu besetzt ist, dass er selbst zur Waffe wird und es schafft, die Kunst zu entlarven. Weil er freier ist als alles, was sich vor ihm befindet.

WEIL ES DIE
KUNST
VERDIENST
HAT

Moderne Zeiten

Der Kurator des Hamburger Bahnhofs in Berlin, Prof. Dr. Blume, entscheidet sich für ein Rentier. Ein echtes, lebendiges Rentier. Der Künstler Carsten Höller würde es zusammen mit Mäusen, Fliegen und Vögeln zu einem Kunstwerk installieren, das es so im Hamburger Bahnhof noch nicht gegeben hat. Carsten Höller hatte sich in den 1990er Jahren zusammen mit der Künstlerin Rosemarie Trockel mit Schweinen beschäftigt. Das Ergebnis: Ein Haus, in dem Mensch und Schwein für 100 Tage zusammen leben durften. Er hatte Museumsbesuchern in der Tate Modern in London riesige Rutschen installiert. Jetzt würden Rentiere in einem mit Stroh ausgelegten Gehege unter Volieren mit singenden Kanarienvögeln neben von Kinderspielplätzen inspirierten Mäusegehegen leben. Das alles würde in der großen Halle des Museums stattfinden, in der es wochenlang nach Zoo röche, dieser Mischung aus Tiergeruch und Stroh, begleitet von dem hellen Gesang der Vögel, gekrönt von einem über allem schwebendem Bett, in dem zahlende Museumsgäste eine Nacht für 1000 Euro verbringen könnten.

Eine Idee, die schon das Guggenheim Museum in New York vor einigen Jahren hatte, als Thomas Krens Direktor des Hauses war. Das Design würde so abgestimmt sein, dass schwarz-weiße Elemente neben überdimensional großen Pilzen eine Welt wie eine Filmkulisse erschaffen würden. Ein bisschen: James Bond trifft Berliner Zoo. Für Carsten Höller ein wissenschaftliches Labor. Zwei Gruppen

Rentiere, von der eine angeblich mit Fliegenpilzen gefüttert wurde, um eine ganz bestimmte Substanz im Urin zu produzieren, die andere Gruppe Rentiere, die ganz sicher nicht mit Fliegenpilzen gefüttert wurde. Der Titel des Trankes: Soma. Genauso wie der Titel der Ausstellung. Die Wirkung von Soma: berauschte Glückseligkeit. Diese kann der Besucher im Tier suchen. Der Kern des Ganzen? Die Suche nach Erkenntnis. So wird es Blume zumindest zusammen mit seiner Kuratorin und dem Künstler der Öffentlichkeit präsentieren.

Wir haben das Gefühl zur Kunst verloren

Was aber ist Kunst? Kunst, so beschreibt der Philosoph Georg Bertram in seinem Buch *Kunst: Eine philosophische Einführung* ist immer umstritten. Sie ist nie selbstverständlich. So ist Kunst auch immer ein Nachdenken über Kunst. Bertram verdeutlicht seine Erklärung mit dem einfachen Gegensatz von Kunst und Tisch. Einen Tisch erkennen wir an seiner Form, ohne dass es zusätzlicher Aktion oder Erklärung braucht. Wir müssen nicht an einem Tisch essen, um ihn als Tisch zu erkennen. Ein Kunstwerk hingegen erschließt sich nicht einfach über seine Form, wir müssen es erfahren. Der Philosoph Arthur C. Danto sprach in diesem Zusammenhang von einer »aboutness«, einem Über-etwas-sein, das ein Kunstwerk besitzen muss, um zu einem Kunstwerk zu werden. Er ging davon aus, dass wir das Kunstwerk in einen Kontext stellen müssen, damit es als solches gesehen wird.

Kunst braucht Theorie, um erfahrbar zu sein. (Eine Aussage, die den Schriftsteller Tom Wolfe vor Wut um seinen Morgenkaffee gebracht hat, wie wir später noch lesen

werden.) Doch was ist das, was wir heute als bildende Kunst wahrnehmen, wenn wir damit alles das meinen, was heute unter diesem Begriff produziert, gesetzt und ausgestellt wird? Die zeitgenössische, ebenso wie die moderne und die historische Kunst – alle Epochen und Stilrichtungen vereint in einem Begriff. Wie ist insbesondere zeitgenössische Kunst definiert, die sich scheinbar allen Kriterien der Beurteilung entzieht? Die sich einzig und allein über den Begriff der Kunst definiert und die das Schöne, Hässliche, das Gute und das Böse hinter sich gelassen hat. Was ist überhaupt mit unserer Zeit, was ist jetzt? Beantwortet das die Kunst?

Der Verlust der Urteilskraft gerade zeitgenössischer Kunst gegenüber ist von zwei Phänomenen befördert worden: der Ausbildung des künstlerischen Genies, das sich aus der eigenen Schaffenskraft heraus allen Kriterien entzieht. Und außerdem von der Zukunftsweisung der Werke: Zeitgenössische Kunst bildet etwas ab, was sich hier und heute nicht beurteilen lässt. Erst im Rückblick auf vergangene Zeit lässt sie sich einordnen. Was also sollen wir suchen, wenn wir nach einer Erkenntnis suchen, die in einem Urgetränk namens Soma versteckt liegt? Liegt die Antwort der Fragen nur bei uns? Oder kommunizieren wir mit der Kunst? Haben wir den Auftrag zur Suche erkannt? Und wenn nicht, warum nicht? Welchen Begriff machen wir uns von der Kunst, was erwarten wir von ihr? Ist es das Absurde, das Sinnlose in seiner wörtlichen Bedeutung, das die Kunstwerke heute vereint? Ist es der neue Denkanstoß, der von einem Kunstwerk ausgeht und es dadurch zu einem guten Kunstwerk macht? Was kann diese Kommunikation heute in einer Welt voller quantitativ wachsender und ständig entwerteter Bilder? Was bleibt heute von

einem Ausstellungsbesuch zurück? Welchen Wert geben wir den Werken? Welches Gefühl bleibt in uns zurück?

Ich behaupte: gar keins. Die Kunst ist instrumentalisiert, banalisiert, generalisiert. Sie ist ein Opfer unserer Zeit. Wir haben das Gefühl für sie verloren. Wir sind dem Tisch sehr nahegekommen. Kunst ist ein Klischee geworden. Ein Kunstwerk sollte uns jedoch die Gelegenheit zu einer ästhetischen Erfahrung geben. Einer sinnlichen und intellektuellen Auseinandersetzung. Wir spüren es, wenn wir eine ästhetische Erfahrung machen. Wir sind vollkommen im Hier und Jetzt. Wir fühlen uns lebendig. Die Institutionen tun jedoch alles, um unsere Sinne abzutöten. Sie geben uns vor, was wir über Kunst zu denken haben, anstatt uns und unsere Sinne aufzuwecken. Das Nachdenken über Kunst wird überlagert von Dogmen. Das ist es, so musst du es verstehen! Ihre Vermittlung ist einseitig und wenig kreativ, ein Diskurs findet nicht statt. Die Institutionen hängen am Tropf des Marktes und der Einflussreichen. Denn die Institutionen verfügen eben nicht über das, was Kunst bedingt: kompromisslose Unabhängigkeit.

Kunst wird von wenigen Einflussreichen über den Markt kanonisiert. In den Museen und Ausstellungshäusern wandeln Besucher mit vorauseilendem Gehorsam durch die Räume (Ich will es wissen!), wenn sie nicht schon beim Zynismus angekommen sind, der ihnen zumindest ein Gefühl lässt: Triumph. Die Inszenierungen sind entweder Event oder müdes Understatement. Nur selten sieht man eine liebevoll, sorgfältig zusammengestellte Ausstellung. Nur selten sieht man etwas in sich geschlossen Aufregendes. Die Institutionen haben an Glaubwürdigkeit verloren. Kunst ist heute eine festgefahrene, lauwarne Veranstaltung. Und das Absurde ist, sie behauptet, sie sei genau das Gegenteil.

Die Frage nach der Qualität

Die Kuratorin des Hamburger Bahnhofs, Dorothée Brill, hat sich, wie sie später erzählen wird, im Rahmen der Ausstellung »Soma« mit einer künstlerischen Position auseinandergesetzt, die sie als gut und interessant erachtet. Doch worin liegt diese Qualität begründet? Die Kunsthistorikerin kann es nicht einfach in Worte fassen. Ein Aspekt, so sagt sie, liegt im Kontext. »Die Qualität eines Werkes erschließt sich ja nicht im luftleeren Raum, sondern aus einem Zusammenhang heraus. Da gibt es die kunsthistorische Vorgeschichte genauso wie den Kontext des Œuvres. So ist ein Aspekt, der sicher auch Udo Kittelmann, den Direktor der Nationalgalerie, seinerzeit von der Qualität dieses Projektes überzeugte, seine Position im Gesamtwerk des Künstlers. Hier laufen verschiedene Stränge von Höllers künstlerischer Entwicklung und der für ihn wichtigen Fragestellungen zusammen und bilden in der Kombination noch einmal was Neues. Die Zusammenarbeit mit Höller war ungewöhnlich. Üblicherweise widmet man sich einem Künstler oder einem Thema, verschafft sich einen Überblick, sucht einen bestimmten Fokus und wählt aus dem bereits Bestehenden aus.« Was ist bei Carsten Höller anders? »Hier war es die Besonderheit, dass es nicht nur die Ausstellung, sondern auch das Werk in dieser Form noch nicht gab. Es war der Reiz, einem Künstler eine Plattform zu bieten, um etwas zu schaffen, das untrennbar mit diesem Ort verbunden ist. Es gab Gedankenstränge und Themen, die bei Höller immer wieder auftauchten, so zum Beispiel der Pilz. Fliegenpilze sind für ihn genauso ein Dauerthema wie Rauschzustände. Soma ist ein wichtiger Punkt in seiner Werkgenese. Denn mit dieser großen

Rauminstallation vollzieht er die Zusammenführung von Gedankensträngen, mit denen er sich schon lange beschäftigt hat.«

Wie erfährt der Besucher von diesen Anliegen? Spürt er sie? Sieht er sie? »Es war zum Beispiel Höllers Anliegen, dass man in seiner Ausstellung übernachten kann. Auch das ist Teil seiner künstlerischen Arbeit, denn es interessiert ihn, wie wir unser Wahrnehmungsrepertoire, auch – aber nicht nur – im Umgang mit Kunst, erweitern können. Diese Erweiterungen sind zuweilen simpel, indem er uns beispielsweise mit seinen Rutschen eine ungewohnte Bewegung ermöglicht. Oder eben einen ungewöhnlichen Ort zum Schlafen bietet. Uns hat interessiert, wie er verschiedene Themen seines künstlerischen Schaffens in einem buchstäblichen *Tableau vivant* zusammenführt. Es ist nicht so, dass wir etwas Festes, bis ins letzte Abschätzbares eingekauft haben. Hier hat der Künstler eher eine *Carte blanche* bekommen und dann hat das Museum gemeinsam mit ihm an der Realisierung gearbeitet.«

Kunst in einem anderen Bewusstseinsmodus zu erfahren, diese Idee gab es schon einmal vor mehr als zweihundert Jahren. Der Journalist Niklas Maak zitiert diese Idee in seiner Kritik in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von »Soma«: »Die Kunsthistorikerin Charlotte Klonk hat soeben eine brillante Studie zur Geschichte des Museumsraums veröffentlicht, in der sie aufzeigt, dass das Museum mitnichten schon immer ein sakralisierter Ort war, in dem man nur gedämpft sprechen und mit ehrfürchtigem Blick zu den Objekten der Verehrung schreiten durfte. Das Museum des frühen neunzehnten Jahrhunderts war ein Ort, an dem die Leute Picknick machten, diskutierten und sogar Tiere mitbrachten. Es war kein Tempel, sondern eine hitzige,

chaotische, überbordende, intensive Erfahrungslandschaft inmitten der Stadt. Vielleicht ist das, und nicht das Rezept für Soma, die eigentliche Mission dieser Schau: Das Museum für andere Erlebnisse zu öffnen, es zu einer Möglichkeitserforschungsanlage, zu einem anderen Ort zu machen, als es ist.«

Ein Museum ist ein Zoo ist ein Zoo ist ein Museum

Niklas Maak schreibt allerdings nicht, dass diese Mission nicht erfüllt wurde. Dass die Besucher sich eher gehemmt als losgelöst, weiterhin anständig und leicht verwirrt lächelnd, an den Rentiergehegen entlanggehängt haben. Deshalb zurück zu Dorothée Brill und der Frage, »Wie nähert sich der Betrachter diesem Kunstwerk?« Natürlich, so Brill, gebe es den Pauschalbetrachter nicht. Jeder Betrachter näherte sich mit einem anderen Vorwissen, einem anderen Interesse und einer anderen Erwartung: »Als Museum versucht man, Hilfestellungen zu geben, durch begleitende Texte, durch Vermittlungsangebote, durch eine Publikation, durch Führungsangebote.« Hilfestellung für was? »Um nachzuvollziehen, worum es dem Künstler geht. Oder – genauer – worum es in unseren Augen dem Künstler geht. Wir wollen vermitteln, was wir inhaltlich in dieser Arbeit sehen, und auch das, was der Künstler mit dieser Arbeit möchte. Aber bei Soma war auch für Carsten Höller klar – der Betrachter ist frei. Und wenn er sich nur an den Rentieren erfreut und sich zum Beispiel überhaupt nicht um die kulturgeschichtlichen Aspekte dieses Trankes schert, hat es auch seine Berechtigung. Da hat er gar nichts dagegen, er kommt da nicht mit dem Zeigefinger und sagt: Entschuldigung, Sie haben ja gar nichts

kapiert.« Noch einmal zurück zur Ausgangsfrage der Qualität. »Ein weiteres Kriterium der Qualität war, ob wir das Werk als zeitgenössische künstlerische Produktion relevant, wegweisend und interessant finden. Ob der Künstler einen Punkt erreicht, der uns wichtig erscheint und der nicht schon zur Genüge gemacht, gesehen oder bestätigt wurde. Höller schafft eine relevante künstlerische Position im Jetzt.« Warum? »Zunächst lässt Soma in einer besonderen Weise Ausstellung und Werk in eins fallen. Und es ist eine skulpturale Installation, die in jedem Moment anders aussieht. Das gab es natürlich schon, also Lebendiges in einer Ausstellung. Man kann an Jannis Kounellis und seine Pferde aus den späten 1960er Jahren denken. Aber Soma geht eben in den Themen, die es anstößt, über diese Grenzverwischung hinaus und verleiht einer Reihe von Fragen Ausdruck, die in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis und für unseren Umgang mit Kunst interessant und relevant sind. Für mich ist es ein Werk, das sowohl im Herzen der Kunst, wie im Herzen des Museums angesiedelt ist. Zum einen geht es um die Unterschiede und die Unterscheidbarkeit von gewöhnlicher und ungewöhnlicher Wahrnehmung und um die Relevanz des Imaginären. Zum anderen untersucht und hinterfragt es, wie Niklas Maak darlegte, das Museum als Ort bestimmter Konventionen.

J'accuse!

Nur wenige Monate nachdem in Berlin die Ausstellung »Soma« beendet war und sich die Künstlerin Marina Abramovic in einem roten Gewand ins Museum of Modern Art setzte, schreibt der New Yorker Kunstkritiker Jerry Saltz: »J'accuse museums of bullshit! I place the beginning

of the end at ›theanyspacewhatever‹ at the Guggenheim 2008 group show of ›subversive‹ critiques that remains the most indulgent act of museum masturbation I've ever seen – and I lived through the Thomas Krens years. This year, though, the movement went completely moribund. Take as example Marina Abramovic's The Survival MoCa Dinner, Museum of Contemporary Art. This piece of megakitsch included naked women, suspine with skeletons atop them, on dinner tables while attendees ate. (One guest reportedly wisecracked ›full Brazilian six o'clock.‹) Shirtless male pallbearers carried shrouded bodies around. These shows serve the museums, curators, and trustees. They no longer serve art. In fact, this sensationalism implies that many museums have now fallen behind art.« Die Museen sind hinter die Kunst zurückgefallen. Welche ästhetische Erfahrung machen wir heute überhaupt in welcher ästhetischen Praxis?

Die Neue Nationalgalerie in Berlin

Szenenwechsel. Die Berliner Neue Nationalgalerie. Eingang in die obere Halle: ein leerer weiter Raum, voll verglast. Zwei Aufseher, genauso viele Besucher. Die Fenster sind von der Kälte beschlagen, rechts und links zwei Treppengänge, direkt dahinter jeweils zwei durch Holz eingefasste Garderoben oder etwas, das einer Garderobe ähnlich sieht. Hier steht niemand, Mäntel sind nicht zu sehen. Stattdessen kommt eine Gruppe älterer Frauen, die sich während ihrer Unterhaltung Jacken und Mützen ausziehen, um sie auf den Tresen zu legen. Über uns meterlange LED-Laufbänder, auf denen Texte von Jenny Holzer zu lesen sind: »Abuse of Power Comes as no Surprise. Govern-

ment is a Burden on the People. Elite SelfConsciousness Leads to Perversion.« Die Presseinformation zur Installation liegt vor uns und beginnt mit den Worten: »Jenny Holzer, die im letzten Sommer 60 Jahre alt geworden ist, zählt zu den bedeutendsten Künstlerinnen der Gegenwart.« Damit hat Jenny Holzer das Alter ihrer Besucher erreicht, die gerade feststellen, dass ihnen niemand die Garderobe abnehmen wird. Liest man den Text weiter, wird einem vermittelt, dass Jenny Holzer, »die aus großem humanen Anliegen heraus handelt, vor zehn Jahren die Baukräne und Baugruben der Stadt für sich entdeckt hat« und sich von dem Bau der Nationalgalerie, einem Pavillon Mies van der Rohes, »magisch angezogen fühlte«, während »die Transparenz der Halle sie augenblicklich begeisterte«. Weiter: »Hier war das Werk eines Künstlers, mit dem sie sich kongenial verbunden fühlte.« Außerdem betont der Text, dass Jenny Holzer »ihre Texte immer selbst schreibt«.

Die Neue Nationalgalerie ist ein architektonisch fester, prägnanter Bestandteil der Berliner Museumslandschaft: ein Pavillon aus Glas und Stahl. Mies van der Rohe hatte ihn Ende der 1960er Jahre kurz vor seinem Tod fertiggestellt. Das Haus zeigt Kunst der Klassischen Moderne. Also Kunst, die von Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre reicht. Expressionismus, Kubismus, Surrealismus, Bauhaus. In den unteren Räumen zeigt die Neue Nationalgalerie »Moderne Zeiten«, eine Sammlungspräsentation ihrer Werke aus den Jahren 1900–1945.

Udo Kittelmann ist der Direktor der Neuen Nationalgalerie. Man kann ihn an diesem Tag nicht sehen, aber hören. Das ist ein bisschen seltsam, er begrüßt jeden Hörer des Audioguides persönlich: »Guten Tag, ich bin Udo Kittelmann, der Direktor der Nationalgalerie«, beginnt er, »und

zur Nationalgalerie gehören insgesamt sechs Häuser. Die Neue Nationalgalerie, in der Sie sich in diesem Moment befinden, die Alte Nationalgalerie, der Hamburger Bahnhof – das Museum für Gegenwartskunst, die Friedrichwerdersche Kirche und die beiden Häuser in Charlottenburg: das Museum Berggruen und die Sammlung Scharf-Gerstenberg. Aber jetzt darf ich Sie zunächst ganz herzlich willkommen heißen zur Neupräsentation der Sammlung der Nationalgalerie von den Jahren 1900 bis 1945 unter dem Titel ›Moderne Zeiten‹. Und wahrscheinlich erinnern Sie sich, wenn Sie diesen Titel hören, auch an Charlie Chaplins berühmten Film, der 1936 uraufgeführt wurde, der den gleichen Titel trägt. Das ist natürlich beabsichtigt.«

Inspiration auf Knopfdruck

Der Blick im Foyer fällt zunächst auf das Gemälde »Zwei Schwestern« von Fernand Léger, zwei graue, industriell anmutende Körper vor knallgelbem Hintergrund. Direkt daneben klebt in großen Lettern der Titel ›Moderne Zeiten‹ an der Wand. Eine Aufsicht in Uniform wartet am Eingang des Ausstellungsbereichs, während Direktor Udo Kittelmann mit wohlwollender Stimme erzählt: »Insofern bietet die Sammlung ›Moderne Zeiten‹ nicht nur eine Kette von Meisterwerken zum puren ästhetischen Genuss von Kunst, sondern sie regt in ihrer Vielfalt sicherlich auch an zur Reflexion über Geschichte, Kunst, Gesellschaft und Politik. Bei diesem Rundgang darf ich Ihnen viel Freude und Inspiration wünschen.« Was so beiläufig als Schlusssatz des Audioguides daherkommt, ist der hohe Anspruch, den ein Kunstmuseum heute erfüllen möchte: Reflexion über Geschichte, Kunst, Gesellschaft und Politik.